

Il deserto odora di pioggia: ecologia spirituale sul confine fra Messico e Stati Uniti

Anthony Lioi*

Il territorio tra California e Texas, che ora costituisce il confine tra Messico e Stati Uniti, è stato rimodellato più volte negli ultimi cinquecento anni dalle potenze imperiali del passato, tra cui quella azteca, spagnola, messicana e angloamericana. Diverse nazioni indigene sono state divise a metà dal confine, come per esempio la nazione dei Tohono O’odham, oppure trascinate in lotte con gli stati imperiali per definire il confine stesso, come le nazioni dei popoli Navajo, Pueblo, Apache e Scioscioni. Da questa storia di conflitto e di reciproca influenza è nata una cultura di frontiera, caratterizzata da una mescolanza razziale ed estetica chiamata *mestizaje*. Per questo motivo, sia le nazioni indigene sia quelle imperiali hanno resistito a tale mescolanza e, di fronte ai costanti attraversamenti del confine, hanno lottato per preservare culture distinte. Il dramma si è ripetuto anche per l’ecologia in diversi dei maggiori deserti del Nord America, tra cui quelli del Mojave, di Sonora e del Chihuahua; lungo importanti corsi d’acqua, tra cui il Colorado e il Rio Grande; e nell’Oceano Pacifico, nel Mar di Cortez e nel Golfo del Messico. Sebbene la letteratura di confine sia stata messa in un angolo come “colore locale” dagli studiosi di letteratura americana del ventesimo secolo inoltrato, il fermento degli anni Sessanta, alimentato specialmente dal movimento chicano e da quello indiano americano, ha dato nuova legittimità alla letteratura di confine. Molti tra i suoi autori, come per esempio Gloria Anzaldúa, Rudolfo Anaya, Leslie Marmon Silko, Edward Abbey e Simon Ortiz, sono entrati nel canone già in vita. Tuttavia, lo studio della letteratura di confine è stato declinato dalle forze stesse che hanno dato adito al suo riconoscimento. Gli scrittori sono tipicamente trattati come membri della cultura etnica che li ha prodotti: Abbey come angloamericano, Silko come Laguna Pueblo, Anzaldúa come chicana e così via. Quando la loro opera è considerata da un punto di vista religioso o spirituale, è solitamente messa in relazione con la religione imperiale alla quale oppone resistenza o con la religione indigena che cerca di preservare. La critica ambientale, detta anche ecocritica, ha avuto molto da dire sulla letteratura di confine, anche se soltanto pochi studi hanno tentato di fornire una visione d’insieme.¹ Questo saggio mette in relazione diversi scrittori di confine contemporanei, quale che sia il loro genere, la loro razza e la loro cultura, nel contesto dei deserti e delle svariate pratiche spirituali che si trovano in quei luoghi. Invece di limitare lo studio dell’ecologia spirituale entro i confini delle singole religioni, questo saggio colloca i testi di confine in una rete di influenze reciproche tenute insieme dal deserto come locus di interazione imperiale, nativa e mestiza.

I teorici delle terre di confine osservano da molto tempo quanto queste ultime generino zone di contatto – “spazi sociali in cui le culture si incontrano, si scontrano

e lottano tra loro, spesso in contesti in cui le relazioni di potere sono gravemente asimmetriche, per esempio in regimi di colonialismo o schiavitù, oppure nelle situazioni che di tali regimi sono l'eredità² – finendo per creare modi di vita e credenze ibride, che richiamano giudizi contrastanti. Come osserva Tom Lynch, “le terre di confine generano sia un grande disgusto, sia un grande amore, sia una diffusa e condivisa xerofobia, sia una latente ed emergente xerofilia”.³ Queste reazioni polarizzate emergono non soltanto a causa delle difficoltà offerte dal deserto, ma anche perché il confine in sé sconvolge l'idea di stato-nazione imperiale come fulcro della storia politica. Samuel Truett sostiene che “in questa visione stato-centrica, i cittadini sono i portatori legittimi della storia, mentre i nemici dello stato aleggiavano minacciosi sulle frontiere del corpo politico come forze della natura, deridendo la logica narrativa della nazione”.⁴ Nella teoria letteraria, chi ha saputo articolare in modo più autorevole la resistenza alla visione stato-centrica è stata Gloria Anzaldúa, la quale porta l'argomentazione del *mestizaje* che crea una *nepantla*, ovvero un territorio liminale, il quale trasforma sia la coscienza sia l'impero.⁵ La teoria di Anzaldúa, pur avendo attirato il favore di larga parte degli accademici anglofoni, ha trovato un'applicazione assai limitata poiché, come molti metodi critico-letterari, si focalizza su singoli autori, testi o tradizioni etniche, quando invece ci sarebbe bisogno di un'analisi sistemica dell'intersezione tra questi elementi. Ricorrendo a tale analisi, questo studio giunge alla conclusione che le terre di confine costituiscono un ipertesto di relazioni politiche, ecologiche e spirituali che attraversano le generazioni, i generi artistici e le pratiche religiose, e si concentra sul ruolo della spiritualità nei fenomeni di Frontiera perché si tratta di un aspetto particolarmente trascurato dalla teoria di Anzaldúa.⁶ Lo scopo di questo saggio è di ri-mediare le ecologie spirituali del confine attraverso un'esplorazione dell'arte indigena della Missione di San Xavier del Bac in Arizona, della poesia di Ofelia Zepeda, della produzione non narrativa di Leslie Marmon Silko e di quella narrativa di Ana Castillo.

Quando parlo delle ecologie spirituali delle terre di confine, mi appoggio a ciò che Timothy Morton ha chiamato “pensiero ecologico”, il principio secondo cui la vita e la cultura umane sono connesse con un mondo di elementi, ambienti e specie più che umane, inserite in un sistema planetario di sistemi. Morton sostiene, tuttavia, che il pensiero ecologico sia più di questo:

L'ecologia non riguarda soltanto il riscaldamento globale, il riciclaggio e l'energia solare – né ha soltanto a che fare con le relazioni quotidiane tra umani e non umani. Ha a che fare con l'amore, la perdita, la disperazione e la compassione. Ha a che fare con la depressione e con la psicosi. Ha a che fare con il capitalismo e con che cosa potrebbe esserci dopo il capitalismo. Ha a che fare con lo stupore, l'apertura mentale, la meraviglia. Ha a che fare con il dubbio, la confusione e lo scetticismo.⁷

Questa descrizione, come vedremo, si rivelerà particolarmente incisiva quando la applicheremo alle terre di confine. Mettendo l'accento sugli aspetti emotivi, esistenziali e politici del pensiero ecologico, Morton ci aiuta a vedere che le relazioni descritte dall'ecologia hanno conseguenze che vanno ben al di là dei confini delle scienze naturali. Il mio utilizzo del termine “ecologia spirituale” vuole includere le

pratiche religiose dei popoli di confine e la dimensione spirituale dell'arte di confine, in un'accezione più ampia del concetto di ecologia. Sebbene la teologia cristiana ortodossa sia stata tormentata, talvolta, dal dualismo tra spirito e materia, le opere che analizzo qui superano questo dualismo. La spiritualità è una pratica che chiama in causa interazioni intime con la materia, sia selvaggia sia artificiale. Come dice Colleen McDannell in *Maternal Christianity*: "Esperire la dimensione fisica della religione aiuta a tirare fuori valori, norme, comportamenti e atteggiamenti. Praticare la religione mette in gioco modi di pensare. È la continua interazione con oggetti e immagini che rende una persona religiosa in un modo piuttosto che un altro".⁸ Avrebbe potuto aggiungere alla lista anche l'interazione con gli ambienti locali. La letteratura di confine registra l'interferenza dell'impero con la pratica materiale delle tradizioni indigene e il tentativo di compensazione messo in atto dai praticanti stessi. L'opera di Ofelia Zepeda è un esempio perfetto di questo tipo di letteratura.

Ofelia Zepeda, poetessa O'odham e professoressa di linguistica presso la University of Arizona, è un'esperta a livello internazionale della conservazione delle lingue indigene. La sua relazione con le terre di confine è complessa: la nazione O'odham è divisa in due dalla frontiera tra Messico e Stati Uniti, e gli O'odham che vivono in quell'area sono in conflitto perenne con le autorità di confine perché la sovranità del territorio O'odham dovrebbe permettere ai suoi cittadini di attraversare il confine senza incorrere in alcuna sanzione, cosa che in realtà non accade quasi mai.⁹ Come scrittrice, Zepeda attraversa il confine tra produzione accademica e creativa, essendo sia poetessa sia studiosa. Il suo lavoro di recupero delle lingue indigene, nonché di formazione di nuovi linguisti che facciano altrettanto, opera sul confine tra sopravvivenza ed estinzione culturale. Angelica Lawson osserva che, così come la sua saggistica, "la poesia di Zepeda resiste alla storia di colonizzazione e di sradicamento delle lingue dei nativi negli Stati Uniti".¹⁰ Quando Zepeda usa la sua poesia per "catturare alcune delle nostre memorie collettive", rimarca il confine tra la memoria e la perdita di quest'ultima come sede di lotta politica.¹¹

Queste tensioni sono molto evidenti in "Ocean Power", la poesia che dà il titolo alla sua raccolta di liriche del 1995. "Ocean Power" è un commento alla relazione contemporanea di un popolo del deserto con una potenza d'acqua che può essere raggiunta soltanto dopo un viaggio arduo attraverso terre estremamente aride. Per tradizione, gli O'odham intraprendevano questo viaggio per offrire doni all'oceano, con un rito complesso e altamente codificato, poiché da lì ha origine la pioggia da cui dipende la loro vita. Nella poesia, tuttavia, gli O'odham arrivano all'oceano impreparati perché sono stati deportati in Messico dagli Stati Uniti. Questo dislocamento voluto dalla forza imperiale finisce per fare loro trasgredire il rito. Zepeda descrive come questi "noi", la voce collettiva, siano stati incapaci di seguire la cerimonia appropriata:

We are not ready to be here.
We are not prepared in the old way.
We have no medicine.
We have not sat and had our minds walk through the image
of coming to this ocean.

We are not ready.
We have not put our minds to what it is we want to give to the ocean.
We do not have cornmeal, feathers, nor do we have songs and prayers ready.
We have not thought what gift we will ask from the ocean.¹²

Questa mancanza di preparazione costituisce uno sconvolgimento della relazione tra umani, oceano e pioggia, con conseguenze potenzialmente catastrofiche. Visto da una prospettiva tradizionale, lo scambio di doni tra gli O'odham e l'oceano, da cui dipende la pioggia, è minacciato da una mancanza di preparazione imposta dal superamento forzato del confine. I personaggi che prendono voce nella poesia sono stati letteralmente trascinati dalla legge americana in un incontro con l'oceano, incontro a cui si dovrebbe arrivare a piedi. Quindi, l'incontro con il Golfo della California non può andare come dovrebbe. Invece di servire come spazio di garanzia per la sopravvivenza degli O'odham, il confine tra terra e mare solleva la domanda di che cosa faranno gli O'odham per assicurare la pioggia. C'è persino chi nella poesia si chiede se la pioggia sia lo scopo finale, dal momento che non sa che cosa domandare perché non ha potuto preparare il regalo giusto.

L'incertezza raggiunge una dimensione più profonda quando riconosciamo che "Ocean Power" è il titolo di un saggio – parte di uno studio etnografico chiamato *Singing for Power* (1936) — scritto dall'antropologa modernista Ruth Underhill, nota per il suo lavoro con i "Papago" negli anni Trenta del Novecento. All'inizio del saggio, Underhill spiega: "Gli O'odham considerano questo difficile viaggio allo stesso modo di una guerra. Si tratta di un compito arduo intrapreso per il bene dei propri cari, la cui ricompensa è la pioggia. L'oceano, dicono i Papago – e per una volta la loro magia compassionevole va di pari passo con la scienza – è la fonte dell'acqua, che è portata dal vento dell'oceano. Poi, però, aggiungono che il vento soffierà soltanto se gli uomini si saranno recati presso l'oceano e gli avranno portato dei doni".¹³ L'antropologa elenca diversi "riti del sale" che sono cantati all'oceano per assicurare le piogge. Il sale, regalo fatto dall'oceano, è riportato ad esso dalla spiaggia e identificato come "mais dell'oceano", il raccolto che garantisce il raccolto. Zepeda, quindi, ha scritto una specie di rito anti-sale in cui non avviene alcuno scambio di regali, e la sopravvivenza della gente è in forse fino a quando finisce il canto. Questo gesto autoetnografico, in cui una O'odham contemporanea si ribella con la scrittura alle verità eterne impartite dall'antropologa bianca, sottolinea i risultati della coercizione imperiale, che espone gli O'odham al rischio di mettere fine alla pioggia, al rischio di una morte fisica, culturale e spirituale. In linea con il suo lavoro professionale con le lingue in pericolo, Zepeda costruisce un canto rituale come critica post-coloniale, in cui i confini tra colonizzatore e colonizzato, nativo ed etnografo, oceano e deserto, passato e futuro, vita e morte sono messi tutti in gioco.

L'idea che il confine fisico tra le nazioni e le bioregioni generi un confine spirituale è già presente nell'opera di Gloria Alzandù, quando scrive delle terre di confine texane nel suo classico *Borderlands/La frontera*. L'intuizione di Zepeda secondo cui il confine tra i mondi spirituali e quelli fisici si stia spostando è presente anche negli scritti di Leslie Marmon Silko, cittadina di Tucson e di Laguna Pueblo le cui opere descrivono nel dettaglio la politica spirituale legata al problema dell'acqua dolce nelle terre di confine

nuclearizzate del New Mexico e del deserto di Sonora in Arizona. Sebbene Silko sia più nota come romanziera, questa analisi si focalizzerà su *Sacred Water*, un lungo saggio fotografico pubblicato nel 1993 dalla piccola casa editrice Flood Plain Press, diretta dall'autrice stessa. Nonostante ne esistano soltanto poche centinaia di copie, questo libro ha attirato l'attenzione della critica perché tratta della politica dell'acqua nel Sud Ovest. Dal momento che *Sacred Water* è un saggio personale, che parla dell'esperienza di Silko con l'acqua nei luoghi in cui è vissuta, la politica dell'acqua acquisisce un tono intimo che di solito è assente nei dibattiti politici. Tale intimità è amplificata dalla natura artigianale del volume, decorato con disegni della stessa Silko, rilegato con una copertina fatta di materiali locali e organizzato come una conversazione viva tra le fotografie e il testo sulla pagina adiacente. Leggere *Sacred Water*, nella tradizione saggistica che si tramanda da Montaigne, è come ascoltare un amico mentre riflette su esperienze e idee importanti, come essere messi al corrente della conversazione privata tra l'immaginazione viva di Silko e quella testuale, quindi è fondamentale essere chiari riguardo al soggetto del saggio.

L'idea portante del saggio, che lo rende indispensabile a qualsiasi discussione circa l'ecologia spirituale, è espressa nel titolo stesso dell'opera. Silko vuole spiegare perché l'acqua è sacra, non soltanto per la nazione Pueblo, bensì per chiunque viva nel deserto. È una critica alla cultura dello spreco dell'acqua che produsse città come Phoenix e Tucson nel ventesimo secolo, nonché una critica a come il capitalismo tratti l'acqua in termini di merce. Il fatto che Silko chiami l'acqua “sacra” può costituire un piccolo scandalo per i critici accademici e gli ambientalisti, se questi si limitano a condividere la sua critica al capitalismo e non la sua visione del mondo in chiave spirituale. Sean Kicummah Teuton osserva che *Ceremony*, il romanzo con cui l'autrice si guadagnò la propria reputazione artistica, “sfida ripetutamente le concezioni occidentali di conoscenza” e che *Sacred Water* è una continuazione di questo processo di decolonizzazione epistemica.¹⁴ Lo status dell'acqua è giudicato secondo i parametri Laguna. L'acqua è sacra per Silko in quanto è “preziosissima”, una definizione condivisibile dalle visioni del mondo più disparate. Tuttavia, la scrittrice non esita a utilizzare il termine *sacro* nel significato tradizionale per il popolo Pueblo: osserva che sua nonna faceva parte del Clan dell'Acqua nella riserva di Laguna, il quale aveva la responsabilità specifica di difendere le fonti di acqua dolce.¹⁵ Fa notare che il nome del suo popolo, *Laguna* in spagnolo e *Ka'waik* in lingua keres, significa rispettivamente “lago” e “bel lago”, e si riferisce a un bacino d'acqua ormai scomparso attorno a cui era stato costruito il villaggio. Il lago andò perduto a causa del conflitto tra la gente di Laguna e i loro “cugini”, i quali, invidiosi di quell'acqua, ne distrussero gli argini. La distruzione del lago causò la perdita del serpente sacro che viveva al suo interno, un disastro spirituale poiché il serpente fungeva da mediatore tra Laguna e la Madre Creatrice.¹⁶ Silko inquadra la politica idrica contemporanea nella cornice di questa storia sacra di conflitto e di perdita, mettendo in chiaro che gli imperi spagnolo e americano non hanno inventato la politica idrica, né tanto meno hanno inventato il popolo Pueblo, il quale, dalla ribellione contro gli spagnoli del 1688, ha sempre difeso la propria indipendenza culturale anche in quella sorta di inondazione che è l'impero. Ciononostante, Silko vorrebbe accusare le culture imperiali per la loro incapacità di capire la sacralità dell'acqua, spiegando che gli

spagnoli non compresero l'arte figurativa rupestre con cui il popolo Pueblo marcava anticamente il territorio:

Le incisioni rupestri che rappresentano serpenti arrotolati sono segno che nelle vicinanze si trova una sorgente naturale o un bacino di acqua piovana.

La testa del serpente punta nella direzione dell'acqua. Gli spagnoli pensavano che i serpenti puntassero verso tesori sepolti nascosti dagli indiani. Gli spagnoli non capivano: il tesoro è proprio l'acqua dolce.¹⁷

Queste parole sono scritte su una pagina in cui non c'è nient'altro se non un disegno dell'incisione che rappresenta il serpente arrotolato, raffigurato in uno stile che ricorda i murali di San Xavier del Bac (vedi sotto), uno stile che deve avere destato il fascino del primitivo negli artisti modernisti e negli antropologi in un'epoca in cui l'estetica anglo-americana, al pari della sua cugina europea, cercava ispirazione nelle culture indigene dell'Africa, delle Americhe e del Pacifico.¹⁸ L'analisi che Silko fa dell'errore compiuto dagli spagnoli può essere estesa al solipsismo modernista, all'imperialismo e anche al primitivismo. Il simbolo del serpente non è un elemento di "arte per l'arte", un mezzo di espressione personale, oppure una reificazione della "mente primitiva", più di quanto non sia una freccia verso l'oro. Si tratta piuttosto di una tecnologia spirituale, di una mappa verso un elemento prezioso la cui forma – l'immagine di un serpente d'acqua – è direttamente collegata alla storia e alla cosmografia dei Pueblo. È uno strumento di sopravvivenza e una tipologia di scrittura che i lettori imperialisti non riuscivano a decifrare.

Silko insiste nel dire che la sacralità dell'acqua permane nel presente, non semplicemente sotto forma di "residuo culturale";¹⁹ un insieme di pratiche ormai in declino ma conservate come un feticcio del passato, bensì come modo per resistere alle catastrofi del presente. Prima fra tutte l'estrazione dell'uranio nei territori dei Pueblo, nonché la conseguente contaminazione da plutonio, che servì a fornire la materia prima per le armi atomiche della Seconda guerra mondiale, una storia che Silko descrive nel suo romanzo *Ceremony*. Le terre dei Pueblo fanno parte di ciò che i geografi chiamano le "terre di confine nucleari";²⁰ le aree del Sud Ovest coinvolte nella manifattura e nel collaudo delle bombe a fissione e a fusione. Silko passa a spiegare la contaminazione dell'acqua dolce da parte delle scie radioattive cominciando da un problema minore, ovvero la contaminazione del piccolo stagno artificiale del suo giardino, in cui, a causa dell'inquinamento, prolifera un'alga rossa infestante – danno a cui lei ha rimediato piantando i giacinti d'acqua, che si nutrono di sporcizia e per questo purificano lo stagno. La scrittrice elogia il giacinto in quanto "purificatore dell'acqua inquinata".²¹ Il racconto passa poi a descrivere una pianta chiamata *Datura stramonium*, o più comunemente *jimson weed*, che è in grado di purificare l'acqua dalla contaminazione da plutonio. "Lo stramonio non si limita a crescere rigoglioso nei campi contaminati dal plutonio, ma rimuove letteralmente quell'elemento chimico dal terreno, al punto che il suolo ne risulta purificato e che l'unica a restare radioattiva è la pianta. Lo stramonio metabolizza quella che si chiama 'acqua pesante', cioè quella contaminata dal plutonio, perché per questa pianta tutta l'acqua è sacra".²² Sebbene l'efficacia della fitoterapia sia stata confermata dalle scienze ambientali,²³ Silko sottolinea il ruolo di quella pianta

in un sistema di ecologia spirituale dell'acqua. La funzione decontaminante dello stramonio non è semplicemente una questione di biologia, quanto piuttosto un giudizio sull'acqua. Il giacinto e il *jimson weed* confermano il carattere sacro dell'acqua, anche quando gli umani la inquinano. La sua preziosità è un dato di fatto nelle terre di confine in quanto parte della "comunità biotica", come direbbe Aldo Leopold,²⁴ e non semplicemente in quanto manufatto della cultura umana.

Negli esempi precedenti, la questione della spiritualità è visibile in superficie, sebbene il contesto contemporaneo tenti di mettere in discussione o di trasformare i segni tradizionali, i riti e i generi. Nel caso di Ana Castillo, tuttavia, l'ecologia spirituale è talmente evidente che si rischia di non vederla. Castillo, poetessa, studiosa, romanziera, drammaturga e saggista chicana assai prolifica, è nota ai più per un romanzo intitolato *So Far from God* (1993), che parla di una famiglia che vive nel villaggio di Tome, in New Mexico. I personaggi principali portano nomi con una forte valenza cristiana: la madre, Sofia, e le sue figlie Fe, Esperanza, Caridad e La Loca, corrispondono alla Sapienza, manifestazione femminile di Dio nella Bibbia ebraica,²⁵ e le virtù teologiche della Fede, della Speranza e della Carità, mentre La Loca ("la pazza") corrisponde alla figura tradizionale cattolica del Pazzo in Cristo, comunemente associata a Francesco d'Assisi. La tradizione sapienziale nella Bibbia e il tema delle virtù teologiche sono, significativamente, questioni sia cosmologiche sia etiche, che hanno a che fare con il modo corretto di vivere nella quotidianità attraverso una comprensione accurata della creazione, mentre il Pazzo in Cristo sconvolge le strutture tradizionali di potere sociale attraverso le proprie manifestazioni di santità. Sebbene i critici abbiano notato la peculiarità di questi nomi, non hanno prestato molta attenzione al modo in cui questi archetipi apparentemente senza tempo siano trasformati dalle loro incarnazioni chicane del confine. Come osserva Alvina E. Quintana, "la femminista chicana è anche interessata a passare in rassegna uno per uno i presupposti su cui si basano le proprie influenze culturali, smontando le cosiddette istituzioni tradizionali e politiche che modellano le concezioni patriarcali del mondo", un ragionamento che calza a pennello nel caso di Castillo.²⁶

Invece di mettere in scena un'allegoria medievale, in cui le personificazioni delle virtù si cimentano in una psicomachia, ovvero nella drammatizzazione spirituale della vita interiore della fede, *So Far from God* catapultava questi tipi nella storia contemporanea, con esiti talvolta ironici. Esperanza diventa una giornalista che muore in Arabia Saudita mentre tenta di registrare un reportage sulla prima Guerra del Golfo: la speranza sparisce in un deserto straniero. Fe muore di cancro dopo avere accettato un lavoro pericoloso in una fabbrica di prodotti chimici. Caridad salta da una *mesa* ad Ácoma Pueblo e scompare nel nulla. La Loca muore di AIDS dopo una vita di apparente nubilato. Come reazione a queste perdite dolorose, e talvolta assurde, la madre Sofia non si ritira nel lutto tradizionale, ma incanala il suo dolore in una nuova vita come sindaco di Tome e leader delle MOMAS ("Madri di Martiri e Santi"), un gruppo attivista. Questo uso perturbante dell'allegoria, in cui i personaggi sfidano il copione assegnato loro dal cattolicesimo ortodosso, rispecchia la posizione della stessa Castillo, illustrata in *Massacre of the Dreamers*, secondo cui la spiritualità tradizionale messicano-americana non può essere messa da parte ma non può nemmeno essere accettata così com'è.²⁷ *So Far from God* è un tentativo

di trattare temi etici, ambientalisti e geopolitici attraverso una trasfigurazione del cattolicesimo di frontiera. Tutto ciò risulta abbastanza chiaro alla critica. Tuttavia, è anche un tentativo di trasformare la vita del divino – la figura di un Dio al femminile e dei suoi poteri ancillari – assoggettandolo a un’incarnazione chicana. Come Gloria Anzaldúa in *Borderlands/La frontera* e in *This Bridge We Call Home* e come Cherríe Moraga in *Heroes and Saints*, Castillo interviene nell’ordine spirituale attraverso il suo legame incarnazionale con le terre di confine. Come gli antichi martiri cristiani, che incontravano “Cristo sotto forma di nostra sorella”,²⁸ Castillo descrive Dio sotto forma di una chicana che affronta l’ingiustizia politica e ambientale.

In un romanzo più recente, *The Guardians* (2007), Castillo torna al dramma familiare allegorico che raffigura il divino a immagine e somiglianza delle terre di confine. *The Guardians* racconta la storia di una famiglia che vive in un paesino fuori da El Paso, in Texas, in cui ci si scontra con la vita contemporanea al confine con Ciudad Juarez, cittadina gemellata dove centinaia di donne sono state assassinate nelle guerre del narcotraffico. Al centro della storia c’è Regina – Nostra Signora, la Regina dei Cieli – che lavora nel liceo locale, dove Miguel, l’arcangelo Michele, insegna storia. Regina è la sorella di Rafa – l’arcangelo Raffaele – un migrante messicano intrappolato dall’altra parte del confine. Regina è la zia, nonché madre putativa, di Gabo, l’arcangelo Gabriele, un adolescente che aspira alla santità ascetica. Sebbene Castillo abbia affollato il romanzo con i custodi più importanti della devozione cattolica popolare, i critici non sembrano averlo notato, dal momento che considerano l’opera un ritratto realistico della vita sul confine. Ma i “custodi” del titolo devono riferirsi non solo ai protagonisti umani, ma anche alle figure celesti da cui prendono il nome. Sebbene Guadalupe, in qualità di “Regina delle Americhe”, sia la custode più potente del cattolicesimo chicano, anche gli angeli sono tutti protettori: Michele è l’angelo custode dell’intera creazione; Raffaele è curatore e santo patrono dei viaggiatori; Gabriele, infine, è l’angelo dell’annuncio, che dice a Maria “Non temere!”. Ancor più esplicito di *So Far from God*, *The Guardians* raffigura i conflitti delle terre di confine a El Paso – che, in termini umani, includono traffico di droga, violenza delle bande e frammentazione delle famiglie da una parte e dall’altra della frontiera – come un dramma cosmico, una questione di ordine universale. La lotta per custodire le terre di confine rispecchia la lotta per riscattare la storia stessa, per tenere fede alle promesse bibliche di una terra buona e di una terra giusta. In questo modo, Castillo innalza la storia messicano-americana al livello della Storia con la “s” maiuscola, seguendo (pur senza renderlo esplicito) il lungo filone di pensiero chicano che vede Aztlán come la terra promessa.²⁹

Tuttavia, Castillo non sta scopiazzando la retorica di Aztlán nella sua forma classica che proviene dal Movimento Chicano degli anni Settanta. Come molte femministe chicane, assimila l’idea di Aztlán soltanto attraverso una critica delle spinte patriarcali insite nel *chicanismo*.³⁰ Aztlán può essere la patria delle chicane soltanto se è una patria femminista, e il confine a El Paso è ancora un luogo in cui ogni anno le donne sono rapite e uccise.³¹ È anche un luogo in cui la violenza tra bande e il traffico di droga si portano via anche giovani uomini, come il nipote di Regina, Gabo, la cui pietà non lo salva dall’essere assassinato da María Dolores, ragazzina tossicodipendente, dopo essere diventato una specie di paria a scuola a causa delle sue omelie apocalittiche e delle sue stimmate, il marchio del vero visionario cattolico. María Dolores, che

corrisponde alla Vergine Addolorata, viene processata come adultera e affida sua figlia a Regina, che la chiama Gabriela dal nome del nipote. Insieme, María Dolores e Gabo mettono in scena ciò che Castillo considera la patologia fondata sulle divisioni di genere tipica della spiritualità cattolica tradizionale: il fanciullo santo, trascinato verso un ascetismo distruttivo e di rifiuto del mondo, e la ragazza perduta, che butta via la sua vita in futili atti di violenza. María e Gabo fanno una parodia della scena dell'annuncio, quella dell'angelo e della fanciulla che si ritrova inaspettatamente incinta, e non arrivano a un lieto fine. Le speranze per la piccola Gabriela sono tutte riposte nella comunità formata da Regina, Miguel e gli altri custodi che cercano di redimerla dalla violenza di El Paso/Juarez City. Il suo status di figlia illegittima di una giovane Maria, affidata alle mani della Regina Maria, suggerisce una sua identità messianica di erede al trono di Aztlán, di una vera patria chicana, che è anche la Nuova Terra del libro dell'Apocalisse. Attraverso questo dramma terreno, Castillo critica l'immaginario cattolico sul confine, conservandone alcuni elementi – la compassione, la sapienza e la persistenza di Regina, il senso di giustizia di Miguel e la sua mania di difendere la prossima generazione – e condannandone altri – l'ascetismo di Gabo, le passioni indisciplinate di María. Così facendo, Castillo mette insieme la lotta nella storia e la lotta nella super-storia, la narrativa e la meta-narrativa, per raccontare la verità sulle terre di confine, per creare un ambiente di giustizia e per rimodellare l'idea di un Dio femmina come spirito della Nuova Terra.

Data l'abbondanza di fonti letterarie citate finora, sarebbe facile concludere che l'ecologia spirituale delle terre di confine è un fenomeno testuale. Al contrario, ci sono esempi importanti di pratiche religiose materiali che vanno nella stessa direzione. L'esempio migliore a nord del confine è la Missione di San Xavier del Bac, che si trova appena fuori dalla nazione Tohono O'odham nell'Arizona meridionale. La "Colomba bianca del deserto" (così si chiama la missione) sorge nove miglia a sud di Tucson. Eretta da Frate Eusebio Kino nel 1692 al confine settentrionale dei possedimenti gesuiti nel Deserto di Sonora, San Xavier appare da fuori come un classico dell'architettura missionaria spagnola, con i suoi campanili e gli stucchi bianchi che troneggiano sulla Valle di Santa Cruz a miglia di distanza. Per i fini di questo studio, è da ammirare in quanto esempio di indigenizzazione dell'estetica cattolica, una Controriforma di fontane, ferro battuto e santi di legno scuro, amplificata da murales con incisioni rupestri di animali e piante, come pure da grandi ammassi di arte popolare cattolica nell'era della riproduzione meccanica. Questi elementi di arte sacra non formano un'estetica tradizionale intera; non si mescolano tra loro né si contraddicono a vicenda come ci si aspetterebbe dal design coloniale o da una ribellione organizzata verso quello stile. Al contrario, l'astrazione visiva O'odham e le statue di plastica contemporanee sono inserite nella matrice dello stile coloniale spagnolo, creando una matrice fatta di religione ortodossa, di risposta indigena e di devozione popolare. Invece dell'"eterogeneità senza una norma" di Fredric Jameson, motto postmoderno per eccellenza,³² di un botta e risposta visivo o di un palinsesto di cultura locale sopraffatto dall'impero, troviamo fasci di cultura che orbitano nello stesso spazio, come gli strati di anelli attorno a un pianeta gassoso.

Si può osservare questo principio di pienezza estetica confrontando le versioni multiple di Maria, Gesù e dei santi che appaiono nella Cappella Laterale della missione:



Figura 1. Cappella Laterale a San Xavier del Bac.

In questa fotografia vediamo una dozzina abbondante di statuette di Maria, inclusa la Vergine di Guadalupe, Maria Addolorata e la Madonna del Rosario. Almeno altrettante raffigurazioni di Gesù, specialmente del Sacro Cuore, popolano una scena presidiata da una statua di Maria molto più grande, incastonata in una nicchia di color azzurro, che ricorda la Regina dei Cieli. Infilate qua e là tra le statuette ci sono fotografie di bambini e di defunti affidati alla protezione divina. L'intrecciarsi della comunità umana locale al tripudio di figure celesti, fatte di materiali umili come il gesso e la plastica, costituisce un'attuazione rituale della Comunione dei Santi. Questa folla di personaggi, a cui si aggiunge il cilindro di metallo per le offerte, contornato da file di portacandele, suggerisce uno spazio devozionale intimo che corrisponde a quelle che James S. Griffith chiama "cappelle popolari O'odham".³³ Queste cappelle mostrano un cattolicesimo indigenizzato tipico degli O'odham:

Le cappelle non furono costruite dai missionari, bensì dagli indiani stessi ad uso di ciò che alcuni scrittori hanno chiamato "cattolicesimo di Sonora" o "cattolicesimo popolare Papago". Questa religione, che sembra essersi sviluppata nel tempo presso gli O'odham in Arizona e nel Deserto di Sonora, potrebbe essere descritta in modo adeguato come forma di cristianità nativa – un sistema religioso complesso ma unificato, basato su

elementi presi da nozioni e pratiche sia europee sia native-americane e combinati in modo completamente nuovo. Come altri sistemi di credenze tradizionali, si tratta di un insieme di idee e pratiche in costante sviluppo ed evoluzione. La cristianità nativa Papago è letteralmente la somma totale delle credenze dei membri di una cultura, piuttosto che un insieme rigidamente codificato di “regole” che tutti devono seguire.³⁴

A San Xavier del Bac si trovano innumerevoli prove di questo cattolicesimo in azione: il museo della missione, per esempio, conserva paramenti liturgici, come abiti e coppe per l’eucaristia, che combinano elementi del Barocco spagnolo con altri tipicamente O’odham. Il museo mostra, uno accanto all’altro, due ostensori (i contenitori in cui si tiene l’ostia consacrata): uno d’oro, su cui è raffigurato il classico sole splendente barocco, e uno in cui, al posto del sole, ci sono i motivi astratti dei vimini intrecciati degli O’odham.³⁵ L’approccio antropologico di Griffith, che non condanna la “Via di Dio” (*Jios himdag*) degli O’odham come non ortodossa ma anzi privilegia ciascun elemento per la sua natura sintetica, rende visibile questo tipo di simultaneità e fornisce esempi provenienti dalla cultura materiale che avvalorano la tesi del *mestizaje* come norma formulata da Anzaldúa.³⁶

Troviamo combinazioni di cultura imperiale e indigena ancora più radicali all’interno dell’edificio principale di San Xavier, tra l’ingresso della missione e la chiesa. Mentre l’interno della chiesa è conforme al modello barocco, i muri bianchi del palazzo della missione mostrano un tipo di arte murale O’odham che porta il deserto in contatto diretto con l’antropocentrismo barocco.



Figura 2. Murale con pianta di mais, ape e bruco a San Xavier del Bac.

Questo murale è solo un esempio delle immagini di piante e animali dipinti sui muri bianchi interni della missione vicino all'entrata della chiesa. A causa della loro collocazione spaziale, non si può evitarli: i visitatori sono costretti a incontrarli nel percorso che porta dall'ingresso principale della missione all'interno della chiesa. Questo murale rappresenta lo *hun* (il mais O'odham), una delle colonne portanti della loro agricoltura tradizionale, quando è pienamente maturo. L'astrazione bidimensionale delle immagini ricorda la tradizione pittografica delle culture indigene del Sud Ovest, così come forse un certo tipo di ceramica fatta dagli Hohokam, che abitavano il deserto di Sonora prima degli O'odham. Il resoconto di Griffith su San Xavier del Bac, attento a tutti gli aspetti della missione e dei suoi edifici, non cita la presenza di questi murales. Quindi, dato che la sua pubblicazione è del 1992, possiamo concludere che i murales furono dipinti in un momento successivo. Questa datazione suggerisce una relazione con altre tendenze nella cultura O'odham, che ha ripreso la pratica di incidere segni e immagini nella roccia.³⁷ Come parte del movimento della "sovranità del cibo", gli O'odham hanno riscoperto i piatti tradizionali come antidoto al dilagare del diabete nella tribù.³⁸ Se confrontiamo la prima immagine della cappella e delle sue statue con questa nuova tradizione murale, troviamo da un lato una devozione alle rappresentazioni euro-americane e antropomorfe del divino, e dall'altro una classica tradizione indigena di rappresentazione teromorfica e fitomorfica degli esseri sacri da cui gli O'odham dipendevano per il cibo, e ai quali stanno tornando a chiedere aiuto. Questo ci fa riflettere sul fatto che la Via di Dio degli O'odham non è interessata alle distinzioni teologiche tra naturale, culturale e soprannaturale: ciò che è davvero importante è vedere piante, animali, umani e Dio come parte di un cosmo. Questa simultaneità, che potrebbe essere giudicata incoerente secondo i parametri accademici, guarda in realtà a un principio diverso di ordine estetico, a una polifonia culturale che influenzerà il nostro giudizio su altre pratiche di confine. Per definirla, potremmo rifarci a un detto O'odham, "Il deserto odora di pioggia": uno degli ambienti più aridi del Nord America è permeato da tracce d'acqua, una decostruzione indigena che caratterizza altri manufatti delle terre di confine.

Come ha fatto Theresa Delgadillo in *Spiritual Mestizaje*, lo scopo di questo saggio è stato quello di applicare la teoria della frontiera di Gloria Anzaldúa in quanto "pone la trasformazione spirituale come possibilità che sorge dall'incontro di culture disparate, nonché come necessità e aspetto più consapevole del progetto critico delle terre di confine".³⁹ Gli esempi di ecologia spirituale qui esposti – l'arte di San Xavier del Bac, la poesia di Ofelia Zepeda, il saggio di Leslie Marmon Silko e la narrativa di Ana Castillo – non sono da intendere come casi singoli di un'idea astratta. Sono da vedere come trame di una rete di relazioni materiali, narrative e spirituali che strutturano la frontiera tra Stati Uniti e Messico come un sistema di nature e culture, ciò che Joni Adamson chiama "multinaturalismo".⁴⁰ Un resoconto multinaturale delle terre di confine include sì le culture umane, ma le colloca in una comunità di specie, elementi ed ecosistemi. Il concetto di ecologia include i principi dell'influenza reciproca, vale a dire l'idea che ciascun elemento del sistema è in relazione con gli altri ed è fatto in un certo modo proprio a causa di quelle relazioni. Come le statuette della cappella di San Xavier, la *himdag* O'odham, la spiritualità Laguna dell'acqua

e il cattolicesimo Xicanista sono fatti convergere insieme dal confine in un sistema dinamico che oltrepassa i limiti delle sue singole componenti. Il confine riorganizza ordini estetici, politici e cosmici apparentemente indipendenti in una nuova forma che li trascende tutti. Potrebbe sembrare che questo processo contraddica le istanze di autonomia e di sovranità espresse dalle singole tradizioni: al contrario, queste ultime possono essere salvaguardate a patto che si operi in senso relazionale e contestuale. Chi cerca di capire la natura del confine deve lottare con il suo potere di trascinare insieme una moltitudine di spiriti e di specie, di elementi e di arti. Questa forma può essere difficile da vedere da ogni singola angolazione del sistema, ma è la forma che lasciano le tracce di pioggia nel deserto del ventunesimo secolo.⁴¹

NOTE

* Anthony Lioi è professore associato al Liberal Arts and English College della Juilliard School a New York City. Si è laureato alla Brown University e ha conseguito il PhD a Rutgers University. Si occupa di ecocriticism, letteratura americana contemporanea e "rhetoric and composition". Ha pubblicato saggi in volumi collettivi e su "Interdisciplinary Studies", "Literature and Environment", "Feminist Studies", "MELUS", "ImageText", "transFORMATIONS". Attualmente lavora a un progetto dal titolo "Nerd Ecology". La traduzione del saggio, incluse tutte le citazioni, è di Anna Belladelli.

1 Si vedano Joni Adamson, *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism: The Middle Place*, University of Arizona Press, Tucson 2001, e Tom Lynch, *Xerophilia: Ecocritical Explorations in Southwestern Literature*, Texas Tech University Press, Lubbock 2008.

2 Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, "Profession", 91 (1991), p. 33.

3 Lynch, *Xerophilia*, cit., p. 91.

4 Samuel Truett, *Fugitive Landscapes: The Forgotten History of the U.S.-Mexico Borderlands*, Yale University Press, New Haven 2006, p. 5.

5 Gloria Anzaldúa, 'Now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts', in Gloria Anzaldúa e AnaLouise Keating, a cura di, *This Bridge We Call Home: Radical Visions of Transformation*, Routledge, New York 2002, pp. 540-577.

6 Per un resoconto dettagliato dell'attivismo spirituale di Anzaldúa e della sua ricezione nel mondo accademico, si veda AnaLouise Keating, 'I'm a citizen of the universe': *Gloria Anzaldúa's Spiritual Activism as a Catalyst for Social Change*, "Feminist Studies", XXXIV, 1-2 (Spring/Summer 2008), pp. 53-69.

7 Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge 2010, p. 2.

8 Colleen McDannell, *Material Christianity: Religion and Popular Culture in America*, Yale University Press, New Haven 1995, p. 2.

9 La storia di questo conflitto è descritta in Geraldo L. Cadava, *Borderlands of Modernity and Abandonment: The Lines within Ambos Nogales and the Tohono O'odham Nation*, "The Journal of American History" (September 2011), pp. 362-383.

10 Angelica Lawson, *Resistance and Resilience in Ofelia Zepeda's Ocean Power*, "Kenyon Review", XXXII, 1 (Winter 2010), p. 183.

11 Joni Adamson, *American Indian Literature*, cit., p. 12.

12 "Non siamo pronti per essere qui/non siamo pronti secondo la tradizione./Non abbiamo nessuna medicina./Non ci siamo seduti ad attraversare con la mente l'immagine del viaggio verso questo oceano./Non siamo pronti./Non ci siamo dedicati a pensare che cosa vogliamo dare a questo

oceano./Non abbiamo granturco e non abbiamo penne, né abbiamo pronti canti e preghiere./ Non abbiamo pensato a che dono chiederemo all'oceano". Ofelia Zepeda, *Ocean Power: Poems from the Desert*, University of Arizona Press, Tucson 1995, p. 84.

13 Ruth Murray Underhill, *Singing for Power: The Song Magic of the Papago Indians of Southern Arizona*, University of California Press, Berkeley 1938, p. 111.

14 Sean Kicummah Teuton, *Red Land, Red Power: Grounding Knowledge in the American Indian Novel*, Duke University Press, Durham 2008, p. 121.

15 Leslie Marmon Silko, *Sacred Water*, Flood Plain Press, Tucson 1993, p. 15.

16 Ivi, p. 23.

17 Ivi, p. 29.

18 Per una storia critica dell'antropologia modernista, la svolta verso la scrittura contemporanea e la critica alla rappresentazione dell'Altro, si veda Marc Manganaro, a cura di, *Modernist Anthropology: From Fieldwork to Text*, Princeton University Press, Princeton 1990.

19 Per la distinzione tra cultura *emergente* e cultura *residuale*, si veda Raymond Williams, *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*, in *Problems in Materialism and Culture*, Verso, London 1980, pp. 3-16.

20 Per una discussione sulle terre di confine nuclearizzate del Sud Ovest, si veda Joseph Masco, *The Nuclear Borderlands: The Manhattan Project in Post-Cold War New Mexico*, Princeton University Press, Princeton 2006.

21 Silko, *Sacred Water*, cit., p. 75.

22 Ibidem.

23 Per un resoconto dettagliato dell'utilizzo di varie piante nella bonifica di terreni inquinati o radioattivi, si veda la U.S. Environmental Protection Agency.

24 Aldo Leopold, *A Sand County Almanac: With Essays on Conservation from Round River*, Ballantine Books, New York 1966, p. 237.

25 La figura della Sapienza appare nei Salmi, nei Proverbi e nel Libro della Sapienza; inoltre, la figura di Gesù nei Vangeli è descritta in termini sapienziali. La Sapienza è l'equivalente femminile del Logos, ovvero la Parola di Dio. Le funzioni della Sapienza sono assimilate da Maria nel primo millennio della cristianità per fornire alcuni dei maggiori tropi della mariologia cattolica; anche la chiesa russo-ortodossa presenta al suo interno una forte corrente di speculazione sofologica.

26 Alvina E Quintana, *Ana Castillo's The Mixquiahuala Letters: The Novelist as Ethnographer*, in Héctor Calderón e José David Saldívar, a cura di, *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, Duke University Press, Durham 1991, p. 74. Per una storia del Movimento Chicano e della sua lotta per ottenere la piena cittadinanza (una storia di cui Castillo vuole sovvertire il carattere maschio-centrico), si veda Eric V. Meeks, *Border Citizens: The Making of Indians, Mexicans, and Anglos in Arizona*, University of Texas Press, Austin 2007.

27 Ana Castillo, *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, Penguin Books, New York 1994, pp. 95-96.

28 Per una discussione su questa tradizione martiriologica di uguaglianza di genere, si veda Rosemary Radford Ruether, *Christology: Can a Male Savior Save Women?*, in *Sexism and God-Talk: Toward a Feminist Theology*, Beacon Press, Boston 1983.

29 Per alcuni tra i principali documenti su Aztlan, inclusi quelli incentrati sull'idea di patria religiosa per i chicani, si veda Rudolfo A. Anaya e Francisco A. Lomeli, *Aztlan: Essays on the Chicano Homeland*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1989.

30 Per i documenti fondamentali del femminismo chicano, si veda Alma M. García, *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*, Routledge, New York 1997.

31 Gli studi sull'impatto del cambiamento climatico sulle terre di confine giungono alla conclusione che i problemi di criminalità e violenza saranno aggravati dallo sconvolgimento climatico. Si veda Sara E. Grineski et al., *Climate Change and Environmental Injustice in a Bi-National Context*, "Applied Geography", 33 (April 2012), pp. 25-35.

32 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1990, p. 17 (tr. it. a cura di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007).

33 James S. Griffith, *Beliefs and Holy Places: A Spiritual Geography of the Pimería Alta*, University of Arizona Press, Tucson 1992, p. 75.

34 Ivi, p. 76.

35 Gli O’odham sono famosi per i loro sofisticatissimi cesti intrecciati, mentre per la ceramica tendono a guardare alla praticità; i Pueblo sono l’esatto contrario. Per un resoconto visivo dettagliato ed esaustivo dell’arte di intrecciare il vimini degli O’odham, si veda Allan J. McIntyre and the Arizona Historical Society, *The Tohono O’odham and the Pimería Alta*, Arcadia Publishing, Charleston 2008.

36 Griffith, *Beliefs and Holy Places*, cit., p. 76.

37 Adamson, *American Indian Literature*, cit., p. 13.

38 Joni Adamson, *Gardens in the Desert: Migration, Diaspora and Food Sovereignty in the Work of Native North American Women Writers*, in Hsinya Huang e Steven Tötösy de Zepetnek, a cura di, *Ethnic Literature and Diaspora*, Purdue University Press, West Lafayette 2003, p. 2.

39 Theresa Delgado, *Spiritual Mestizaje: Religion, Gender, Race, and Nation in Contemporary Chicana Narrative*, Duke University Press, Durham 2011, p. 179.

40 Joni Adamson, *Indigenous Literatures, Multinaturalism, and Avatar: The Emergence of Indigenous Cosmopolitics*, “American Literary History”, XXIV, 1 (March 2012), p. 143.

41 Le ricerche necessarie per questo studio sono state rese possibili grazie al programma NEH Summer Institute del 2009, intitolato “Nature and History at the Nation’s Edge”, a cui va la riconoscenza dell’autore. Un ringraziamento speciale al direttore dell’istituto, la prof.ssa Katherine Morrissey della University of Arizona, e agli studenti laureati che collaborano con lei. Grazie a Joni Adamson per la fotocopia giusta al momento giusto. Grazie ancora ai miei compagni di viaggio, “L’Ordine del Furgoncino”, che mi hanno insegnato la generosità, la saggezza e la persistenza, mentre si assicuravano che un drago di palude sopravvivesse nel deserto.